

「閑居」前後：写生文と野上弥生子

著者	関本 直子
雑誌名	日本文学誌要
巻	22
ページ	12-26
発行年	1970-03-27
URL	http://hdl.handle.net/10114/00019237

「閑居」前後

——写生文と野上弥生子——

関 本 直 子

(一)

野上弥生子の初期の作品のひとつに「閑居」^{*1}というものがある。『ホトトギス』明治四十三年六月号に発表された、二十数枚程度の短篇である。この作品の書き出しは、次のように語りはじめられる

「津瀬子は安らかな床の上にう、つら／＼してゐました。女中がいつもの如く戸袋の側の雨戸を一枚繰りに来て、それに面した縁側の障子を、半分ほど開けて引下った音も承知してゐながら、なほうと／＼眠つてゐました。開けた縁側からは、白い夏の朝の風が八畳一杯に張った蚊帳を吹いた。津瀬子は寝くたれた額髪に爽やかな涼味の触れるのを感じながら、矢張りう、つら／＼してゐました」^{*2}

この部分にすでに見出される一種奇妙な文章のトーンは、全篇に一貫している。たとえば第二節（この作品は四節に分れている）のはじまりは、以下のような文章なのである——

「冬の朝であつた。座敷の床には蒼い花瓶が置いてありました。花瓶の中には真ッ白いのと真ッ赤のと、お盆の様な大輪の花が二本さしてあつた。津瀬子は花瓶の前に近づいて、落した葉を団扇に拾つてゐる母から寒牡丹と云ふ花の名を教はりました。そして教はつた名を復習しました。母は花屑を持つて其座を去りました。津瀬子は母の後も逐はず、普通のものとは異なつた豊艶な花の有様に、小さい嘆美を捧げてゐたが、不図手を延ばして赤い花卉の一枚を引つ張つて見た。花の輪が少し震へて手には赤い一片がとまりました」^{*3}

あるいはまた、一篇の最後の部分も、この作品の文体の特徴をよく示しつゝ、次のように結ばれる——

「太陽は夏の一日を赤く焼いて西に落ちました。名残の夕焼はたそがれの世界を暫時うす桃に色どつた。下女はお暑い日でございましてと云ひながら、手桶の水を萬遍なく庭の樹木にふりそ、いで歩きました。津瀬子は縁側に岐阜提灯を吊つて、その下に独り団扇を使ひながら、軒近く結うた低い垣に、初めて白く開いた花

夕顔を見つけた。『とうく夕顔が咲いたよ。』と津瀬子は嬉しうに勝手から下女を呼び立て、見せた。これも明朝の日記に記すべき重なる事故の一つでありました」*4

引用が長々しくなったが、これらの例からも判るように、この「閑居」の文章は、「デス・マス」体と「デアル」体とがほぼ交互に用いられる形で構成されている。塩田良平は、この文体について「敬讓体と平常体との混淆文で読みづらいもの」*5である、と述べており、たしかに、一読したところ奇異な感じを受ける文体である。

しかし、文体上のこの特徴が、文章推敲の不注意その他によってたまたま生じたもの、と考えることはむろんできない。全篇を通じて、「デス・マス」・「デアル」両体は、整然と交互にあらわれるのであり、むしろそこには、野上のはつきりした作為が感じられるようである。「閑居」以前の諸作品の文体を調べてみても、明治四〇年二月の、はじめての発表作品「縁」*6から、翌年十月の「病人」*7までのものと、明治四三年四月の「母上様」*8とは、「デアル」体で、明治四二年四月の「鳩公の話」*9から、同年十二月の「墓地を通る」*10までのものは、「デス・マス」体で、それぞれ文体は注意ぶかく統一されているのである。したがって、「閑居」のこの奇妙な文体は、意識的に試みられたものであり、いわば表現上のひとつの実験として考えられなくてはならない。

ではなぜ、そうした実験的な文体が、このとき野上弥生子にとって必要となつたのであろうか。——じつはこの問題のなかに、野上の小説家としての形成過程において写生文はどんな役割をもつものであったのか、という問題が潜在していると思われるのである。以

下、この奇妙な文体のあらわれる所以を検討しながら、「写生文」と野上の出発期の創作活動との関係を分析してみることにしたい。

(一)

そこでまず、「閑居」以前の諸作品を概観することが必要になるわけであるが、この点は、「『縁』前後」*11ですでに述べたことがあるので、必要な結論だけをかいつまんで再確認しておくにとどめようと思う。強調すべき点は要するに、第一に、野上にとっての小説的テーマが、明治末年という時代のなかでの女性の自我の問題にあったということ、そして第二に、しかしそのテーマが充分に小説的な構成を与えられず、エピソード風な形で、作品の「写生文的」な情趣・あるいは雰囲気のなかに埋没させられてしまっていること——なのである。野上のなかには、たとえば、未発表の作品「明暗」*12や、また後の「運命」*13くらいからの一連の作品などにみられるようなはつきりしたテーマ——すなわち、女性の恋愛や結婚に際しての、男との・あるいはその背後の社会との間に生ずる矛盾・葛藤を、一貫したストーリー展開のなかで述べようとする志向が、本来的にあった、とみられるのだが、それが、明治四十～四十二年間の作品では、つねに不充分にしか実現されていないのである。だからこそ、その頃から大正初年までの野上の創作活動については、例えば「余りに常識的であり、若しくは芸術家としての反抗的気分之余りに乏しいやうな気がする。よく行き亘つてゐるとは云ひ得るが、鋭いとは云ひ難い」*14といった批評が代表するように、写生文的小品という程度の評価が一般的だったのであり、それは、「品位のある写生文脈の作品」*15である、とだけ瀬沼茂樹が述べ

ているように、今日にまでそのまゝ継承されてしまっているのだと
いうる。

こうした一般的な評価に対して、問題をほり下げるためには、こ
こでさらに、野上がみづからの小説的主題を、いわゆる「写生文」
の枠組で作品化しようとしたのはなぜだったのか——が問われなく
てはならない。あるいはまた、野上がそのようにしたとき、なぜ「
写生文」的なものが、主題を「情趣」のなかに埋没させることに
なったのだろうか、という点も考えてみる必要が生ずる。そうした
点を検討することで、野上の出発初期諸作品と写生文とのかゝわり
の正負を明らかにすることによって、「閑居」での実験の必然性を
導き、かつその実験の意味を考えることが可能となるだろうからで
ある*16。

(三)

野上がまず写生文風の手法をとった契機は、直接的にはやはり夏
目漱石の指導ということに求めなくてはならぬようである。あるい
は、漱石とそのいわゆる門人たちの影響といってもよい。漱石が、
明治三十八年一月の『ホトトギス』に、「吾輩は猫である」の第一
回を発表して以後、たとえば寺田寅彦*17が同年四月に「団栗」
を、鈴木三重吉が翌年五月に「千鳥」を——というふうに、『ホト
トギス』誌上への漱石一門の登場が始まるのであるが、そのこと
は同時に、正岡子規がはじめた写生文運動の組織「山会」*18が、
それまでの高浜虚子・坂本四方太ら直接の子規門の人びとに加え
て、漱石一門をも加えた、ということであり、あるいは、漱石の主
宰する「木曜会」が、写生文運動のひとつの中心となった、という

ことでもあって、夫・豊一郎をつうじて、野上弥生子もまた、そう
したグループのなかで文章を書きはじめた、との点が知られるから
である。この間の事情について、野上は次のように回想している。

——「千駄木、西片町時代の、『夏目』先生がまだ高浜虚子の『ホト
トギス』を足場にして執筆していたころの木曜日の夜の集まりは研
究会に近く、虚子さんもよく出席され、『ホトトギス』の作品もそ
こで検討されたり、批評されたりした」、そして「〔豊一郎が〕会
から帰って来ると、その模様から話題のひとつひとつまでこと細か
に土産話にしてくれたし、私はまた逐一洩らさず書きとめておい
た」*19。だから野上は「木曜会」というものには、一度も列席した
ことはございません」というものの、「野上〔豊一郎〕を通じて、
あれはいけないとか、あれはいいとか、あすこのところをどうした
ほうがいいのか、おっしゃってくださいれば、私に伝わるわけなので
ございますから、まあ間接と申しても、私はいっこう不便はなく、
「〔夏目〕先生のお教えを受けた」*20のであった。

野上が、当年の写生文運動の圏内にあったこと*21は、以上のよ
うに確認されうるが、しかしここでさらにもうひとつの点に注意し
なくてはならない。すなわち、野上がそうしたなかで書いたはじめ
ての作品「明暗」ならびに「縁」*22のうち、前者は、写生的で
ない、装飾過多の文体をひとつの理由として、漱石にきびしく批判
された*23ということである。この点からみるならば、野上は、た
んに夫をはじめとする周囲の影響から受動的に文章を書きはじめ、
写生的な文体を身につけて行った——とだけ考えるわけにはゆか
ない。反対に、何らかのかたちでの創作への積極的な志向がはじめ
からあり、それが文体を見出せないところに、漱石からの、「非人

情のもの……絵の如きもの、肖像の如きもの、美文的のものを書けば得所を発揮する」*24 であろう、との写生文の方向への指導がかなりきたった、と考えられそうである。明治女学校で「英語もかなりむずかしいものを読まされ」、ジェーン・オースティンやシャーロット・ブロンテ、ジョージ・エリオットなどの作品を、「夏目先生から拝借」して読もうとしていた*25 野上にとって、「よく読んだ」一葉その他*26 のこの国の作家たちの文体は、必ずしもみづからにふさうものではなかった、と考えられ、それに対して、写生文は、福田清人が「自然主義の運動の起らぬ前に、技術的に真実を忠実に描く技術を自らの手で発明した」*27 と述べているように、ともかくも新しい文体の創出を実現しつつあったのだから、そこに野上がまず一たん、自己の文体を見出したことは、けっして受動的・偶然的なことではなかったのである。

(四)

しかし、それでは、なぜその写生文的なるものが、野上のなかの小説的主題を、「情趣」的曖昧さのなかに埋没させてしまったのだろうか。これについて考えるためには、写生文についての簡単な整理を前提としなくてはならない。

周知のことであるが、「写生文」ははじめ、子規のいわゆる「叙事文」*28、あるいは「記事文」*29 として、「世の中に現れ来りたる事物（天然界にても人間界にても）を写して面白き文章を作る」ために出発した。それは「或る景色又は人事を見て面白しと思ひし時に、そを文章に直して読者をして己と同様に面白く感ぜしめんとする」目的で、「言葉を飾るべからず、誇張を加ふべからず、

只ありのまゝ見たるまゝに其事物を模写する」ことで書かれる文であり、そこで、「作者の理想などたくみに述べて趣向の珍しきを主とした」りすることも斥けられることになった*30。つまりそれは、なお、「面白き文章を作る」ための——その限りでの技法としての「写生」で綴った文章のことなのである。北住敏夫や福田清人がすでに指摘しているように、「写生」の主張は、「坪内逍遙の『小説神髓』のとなへた写実主義の方向」*31 の上に、「子規の芸術観の上に深い影響を与へた」*32 友人の、洋画家中村不折・下村為山・浅井忠らの画業における「西洋的な技法」としての「写生」が重なることで形成されてきた*33 という意味で、西欧的なリアリズムへの流れのなかにあったが、同時にまた、俳句や短歌のマナリズムをうちやぶるためにまず考えられたものである*34 という点で、依然として「写実」の——近代の小説において典型的に成立する「写実」の方法の前段階にとどまっていた。「写実」、「写生」*35、ある場合に「実叙」*36 と、さまざまの言い方をしても、子規とそのグループにとって、問題は歌・俳句・そしてせいぜい写生「文」にあつて、小説にはなかったのである。

方法の概念としての「写生」が、そうした限界のなかにあったとき、「写生」は結局、実際には、文体の問題となり、あるいはたかだか文章構成の方法として考えられるにとどまることになる。高浜虚子が、明治三十九〜四十年までの写生文を総括して、「幾変遷したが、今日に至るまで趣味に於て俳句趣味、技術に於て写生といふことは一貫して変る処は無い」と述べたという*37 が、「趣味」と対置される「技術」というこの言い方は、そのことを示す一例とみられる。写生文運動の組織が、文章のやまを重視する子規の主張

*38 によって、「山会」と名づけられていたことも、そうした事情を反映しているといえよう。

そこで、写生文についてその特質をより具体的に考えるためには、文体上の諸特徴から接近することが必要となる。「写生」が「文章」の「技術」であるなら、それはまず最初に、文体の上にその特質を反映させるであろうからである。二・三の例を示してから、分析をすゝめることにしよう――

「妻は枕元の火鉢の傍で縫ひかけの子供の春着を膝へのせたまま、向うの唐紙の更紗模様をボンヤリ見詰めて何か考へて居たが、思ひ出した様に針を動かし始める。唐縮緬の三つ身の袖には咲き乱れる春の花車が染め出されてある。嬢やはと聞くと、さつきから昼寝だと答へた切り、元の無言に帰る。火鉢の鉄瓶の単調なかなかな音を立て、居るのだけが、何だか心強い様な感じを起させる。眼瞼に蔽ひかゝって来る氷袋を直しながら、障子のガラス越しに小春の空を見る。透明な光は天地に充ちてそよとの風もない。門の垣根の外には近所の子供が二三人集まって、声高に何か言つて居るが、其声が遠くのやうに聞える。枕につけた片方の耳の奥では、動脈の漲る音が高く明に鳴つて居る」*39

「頭の所に手拭と楊枝と齒磨の箱が置いてある。姉の寢床はいつの間にかすくく片附けてある。何時だか別らぬが、大ぶ朝寝をしたらしい。起きて椽へ出る。曇った空が低く小庭に被さつて、今日もまた雨らしい。手洗ひの水が八手の中の水筒からちよろくくと水引花の中へ落ちる。側への小窓の青桐の間から裏の花鳥が見えてゐる。手水を使ふと焼杉の下駄を突っかけて行つて見る。浮くやうにして歩かぬと、足の裏の豆が痛くてならぬ」*40

「明けつ放しの椽側に近く一本の木犀がある。軒をぬくほどの老木に、黄金の粒々ががっしりついて、抜きはなつ刃に浸み入れと計り薫る中を、秋の日がさわやかに照る。膝の周囲には十口ばかりの刀が散らばつて居る。白鞘がある。蠟鞘がある。鐔に金具の見事なのがある。兵頭さんの坐つて居た八丈の坐布団は、其間に空しく横はつて居る。お母様は其坐布団をずっと横にせりやつて菓子鉢をおくと、『一ツお摘まみなさいましな、つうちちゃんの御土産ですよ。』とお父様にすゝむる。お父様はうむと云つたぎりでもまだお菓子どころではない」*41

註で示したように、いづれも、漱石一門の作者の明治四十年頃の作品である。「写生文」そのもの、というより、最初と二番目の例がどちらも『ホトトギス』の目次で、「写生文」ではなく、「小説」の方に分類されているように、写生的な小説としての性格をもつ例であるが、野上にとつての写生文の意味を考えるについても、また、写生文とリアリズム小説との関連をみる上でも、これらを検討することは、むしろ適當であると思われる。

右の三例の文体は、一読して明らかなように、共通した特徴をもっている。短いセンテンスで進行することや、比喻を用いずに描写対象に即し続ける記述などが、まず目につくであろう。対象はあくまで眼前の事物であり、それは比喻や形容をぬきにして、その事物ひとつひとつに即して把握され、把握されたそのままに、それぞれ記述される。こうして形づくられる、個々の対象と記述主体（作者）との一対一の関係は、当然短いセンテンスで文章化され、それが諸対象について次つぎに集積される。したがって、作品全体の文

体も、短いセンテンスで進行することになるのである。だからまた、そこでは、記述主体（作者）とその眼前の対象以外のものは、子規が「作者の見た事だけを見たとして記」*42す、と述べているように、考慮されることがない。すなわち、「読者をして作者と同一の地位に立たしむる」*43とも子規が言っているように、記述主体（作者）は、右のようにして行われる「写生」のひたすら遂行によって、みづからに見えている対象に忠実な記述を、読者の前に、いわば投げ出せばよいのであり、さまざまな「趣向」をこらすなどして読者に「告げる」という契機は、本来不要なのである。この意味で、比喩の少なさは必然的である。比喩とは、一般に、読者へのイメージ喚起のために作者が行う操作だからである。「デス・マス」体や「デアリマス」体を、仮に「話体」とよんでおくとして、その「話体」が写生文・あるいは写生文的小説に殆ど現れない*44のも、同様に、「告げる」契機の不要ということによっている、と考えてよいであろう。

このように、写生文とその文体にあつては、描写対象は個々に記述主体（作者）と関係を取り結び、個々に描写・記述される。だから、記述主体は、その対象によって拘束されたり、視点を変革させられることはなく、ただ、対象のあるがままに（とかれが、自己の目や耳を信じつつ、感ずるままに）、個々の事物を写し、その記述を集積すればよいのである。こうして、写生文の文体とは、いわば、記述主体（あるいはかれの目）が、描写対象にたいして・また読者にたいして「独裁」する文体である、ともいえる。漱石が、写生文作家のものを見る態度を規定して、「大人が子供を視る」ような・「両親が児童に対する」ような態度である、としている*45

ことは、まさしくこのことを言いあてているのである *46。

写生文のこうした特質は、記述主体に即しているならば、「写生文家は泣かずして他の泣くを叙するものである」*47ということになる。あるいは、虚子のいう「世間的な人情をもつて人生に臨んだり、思想的な批判を加へたりするものではなく、世間を傍観して情趣もしくは感覚美を享受しようとする」ような「脱俗趣味」の持主*48が、写生文作家である、ということになる、としてもよい。いづれにしても、自己の眼前にあり、自己と別なものである諸事物を、冷静に観察し・ただちに記述することを以て終る立場である。それはまた、漱石のいわゆる「触れない」態度*49——現実一步の「余裕」を以て対する立場、ということもできる。だから、写生文作家たちが「余裕派」とよばれもしたのは当然なのである。「余裕」を可能にする冷静な目、言い換えれば、自己の内部にすでにできあがっている感情や理念の秩序*50は、したがって現実をステイクに写すにとどまることになる。しかも、その場合の「現実を写す」とは、目に入つたもののすべてではなく、「面白い処」を「余裕」ある主体が認めて目に入れたもの——「取捨選択」*51された諸事物を集積することの謂なのであるから、現実とは、ステイクにだけではなく、擬客観的にしかとらえられぬことにもなる。生じうるものはせいぜい、その自己の秩序にのつての現実の「面白み」ないし「俳味」*52の発見である。こうして、写生文のなかに、再び「情趣」や「趣向」が回帰してきてしまうことになる。正岡子規は、旧時代的な俳句・俳文の主観的趣向をするべく批判したもの、同時に、「風物それ自体の趣向をたのしむ」ことからは脱却できなかった——との指摘*53が、この点についての参考となる。すなわち、現実を擬客観的にのみと

らえることによって、写生文の記述主体は、現実との対立・格闘をつうじてこそ得られる筈の——つまり、いちど自己の主観を押し出して行つてこそ可能になる筈の、現実把握を断念し、自己の内なる既成の秩序に擬主観の枠にとどまるわけである。記述主体の「目」は、この意味では、かれの現実にたいする実感や肉声をも、独裁的に拘束するものになる、といえよう。

写生文の方法的特質を以上のようにまとめるならば、それと小説におけるリアリズムとの差はおのづから明らかとなる。対象となる諸事物相互の関係、また対象と自己との相互規定の関係——それらを把握しつつ、自己と諸対象とのありようを統一的に読者に告げようとする意欲・および告げるための（「趣向」ならざる）虚構の設定……など、総じて、近代小説の根本をなすリアリズムの方法を、写生文はまだ殆どもっていない。いつてみれば、写生文とは、リアリスティックな描写のために、まず対象になげかけられる視線が、その最初の一瞥で停止してしまうところで成立するものなのである。だからこそ、写生文は、それ自体としては小説的主題の発展をばむ枠となってしまうことになる。一たんは「小説家」ともよばれえした寺田寅彦^{*54}や高浜虚子^{*55}が、しかし結局は「写生文作家」の限界をこえられずに、やがて随筆家や「花鳥諷詠」の俳人に退行するのは、この意味でけつして偶然ではない。この事実と、例えば漱石が、「私」の「個人主義」によって——つまりは、したたかな主観性をあえて押し出してゆくことで、リアリスティックな客観性を獲得した、との点とをあわせて考えるなら、前・ないし半リアリズムとしての写生文の、下降・上昇ふたつの展開方向は、そこに鮮かに示されているのである。

野上弥生子の場合に立ちかえるなら、その小説的主題は、眼前の事物・あるいは自己の体験という以上のひろがりをもったところに——ラフな言い方をすれば、歴史的・社会的な問題としての女性の自我という点にあった。それに対して、上に述べたようなかたちで、写生文の規定と評価がなされるとしたら、野上が写生文の方法と文体で、自己の主題を作品化しようとしても、それがエピソード・思い出話的に小さく変型してしまうのは、当然だったと考えられるのである。作品の実際において、このことがどうあらわれているかについては、『縁』前後で述べたので、ここでは省略する。

(五)

ところで、写生文の前述のような限界にたいして、ほぼ明治四十年頃から、片上天弦が「写生文派は今まさに動いてゐる。動かすものは現実生活の興味である。それは已にかくれもない事実だ」^{*56}と述べたように、何人かの作家たちが枠をこえようと試み始める。

その最も代表的な例が、明治三十九年の「美を生命とする俳句の小説」^{*57}の「草枕」から、翌年の「虞美人草」や翌々年の「坑夫」・「三郎」などへ、さまざまな方向で模索する漱石であるが、虚子や長塚節についても同様のことがいえる^{*58}。そして、野上もまた、明治四十二年から四十三年の作品で、いくつかの試みを示すのである。

例えば、「鳩公の話」^{*59}・「林檎」^{*60}・「母上様」^{*61}などがそれである。従前の作品にみられたエピソード的・思い出的な部分——つまり女性の種々の悩みや苦しみを述べる部分は、これらの作品では、縮小するか・または殆どなくなっており、鳩を飼ったこと、女学校時代の友人との友情のこと、郷里への近況報告のようなことなどが、

いわば身辺雑記ふうに綴られて、全篇が構成されている。その点では、これらは全面的に写生文的なもの、ということもでき、日常生活の描写の精緻化もみられるが、また一方、特に「林檎」をみると、女学校時代の「夢」や「詩」などに対して、旧友に手紙を書いている今の萱子(女主人公)は、「若々しい幻影はみんな消え失せて、矢張り世帯じみた三人の子の母親でございました」*62——といった、いくらかの実感がこめられたような一節もあり、「余裕」はむしろ認めがなくなってきたものである。さらに、右に引いた部分からも判るが、この作品や「鳩公の話」で、話体の文章が用いられていることが、その実感と関連して重要な意味をもつと考えられる。前にも述べたが、読者に告げる契機の稀薄な写生文体では、話体は用いられないのであり、それは、「余裕」派的特質とも関連していた。だとすると、ここでの話体の採用は、作品の内容の特徴と相伴って、写生的性格への対立を示すことになっている、とも考えられるのである。さらに、これらの作品の女主人公たちは、ただちに作者自身と重ねあわすことはできないにしても、少くともその描写には、作者の肉声がひびいているように思われるのであり、こうして、身辺の「写生」を徹底させつつ、「余裕」派的な趣味性を除こうとする試み——すなわち、写生をリアリズムの方向に発展させようとする志向を、この時期の野上のなかに確認することができるのである*63。

(六)

そうして、以上の経緯の上で、「閑居」の実験は行われるのである。最初に述べたように、それは、第一に文体上の実験であった。

写生文の枠を、そのステイタ的な文体においてまず痛感しながら、野上は、素朴にも、またそれだけ切実にも、話体と平叙体との混合でうち破ろうと試みた。——おそらく、そう考えてよいであろう。この後、最初の短篇集『新しき命』*64の頃まで、野上は、一度平叙体で書いたものを、その短篇集に収録する際、話体に書き改めること*65まで含めて、殆どの作品を話体で書いてゆくのであって、野上が、写生的文体からの脱却の必要を感じていたであろうことが推測できるのである。写生文の方法とは、何よりもまず、その文体のことである、との点はすでに述べたが、野上が、自己の主題を小説的に展開させるために、写生文の枠から出ようとしたとき、やはり、はじめに文体上のことが問題にならざるをえなかった——という点が、「鳩公の話」以下での試みとともに、「閑居」での実験に対しても反映しているのである。「閑居」の奇妙な文体は、このようにして生じたのであった。

しかし、「閑居」のもつ実験としての意味はそれだけにとどまらない。この作品は、津瀬子という、足が悪いために婚期を逸しつつひとり閑居している若い娘の一日を描いたものであるが、その内容にも、野上のひとつの試みを見出しうるのである。津瀬子は、母と早く死別したのであるが、その母のイメージに似た黒衣の女性の登場する夢をみる。そして朝になって、その夢を日記に記そうとするところから、この作品は始まるのである。このように述べてくると、この作品もまた、一見したところ、静かな情趣ある生活を描きつつ、そのなかに回想のかたちで、小説的なものを小さく述べる——という、野上の最初期の作品と同じ構造をもつかのように見える。しかし、ここでは、その夢が全く筋をもたぬ、一種の心象風

景*66にすぎないものになっており、したがって、全篇がその題名にふさわしいしづやかな情趣で統一されているのである。しかも、その統一は津瀬子というヒロインをつうじてなされているのであって、そのように考えてくるなら、「情趣」そのものに小説的構成を与えようとしている作品として、「閑居」をとらえることもできる*67。いづれにしても、これがもはや写生文的な発想からは遠いところで構想されていることが確認できるのである。もちろん、「情趣」は写生文に通有のものであり、また文体の上で、写生文の手法が半分だけ用いられていることもたしかであるが、この作品で注目しておくべき点は、「情趣」的なものを、夢幻的なフィクションにまで拡大して、小説をめざしている、その野上の志向である。

こうした二重の試みをそのなかに含む「閑居」は、しかし、結局は失敗作であった。文章も、ただちに放棄して、二度とはくり返さない*68のような、奇妙さを感じさせるだけの文体にしかならなかったし、小説的な構成も、結果としては殆ど認めがたいのである。むしろ、なだらかでない文体で綴られた「情趣」的な散文詩とでもいふべき作品になってしまった、という。だが、そうであれ、ここでの実験の意義自体は、正しく位置づけておく必要があるのである。

(七)

「閑居」の実験の後では、再び、身边に視野を限定し*69、そのなかで写生文の余裕派の情趣性を排除し、文体上の模索を続けながら、いわば写生文のなかに実感や肉声をこめてゆこうとする——そうした方向の作品が追求されることになる。その最初の結実が明治

四十三年十月の「飼犬」*70であった。この作品は次のように始まる——

「或夜、榎尾の門内に再び激しい犬の聲が聞こえ出した時、近所の人々はひとしく耳を聳てた。而して少なからぬ迷惑と恐怖の待ち設けが、先の犬に懲りた人々の心に敷かれたのである」*71

ここには、ストーリーを語ろうとする文体がある。読者にたいする記述主体の、写生文的な独裁ということはない、といってよい。そして、この部分ですでに、榎尾家とその犬、そして近所の人々——という相互の関係をとらえて行こうとする方法があらわれていることも指摘できる。事実、この後の作品の展開は、獐猛な犬をめぐる、「近所の人々」と榎尾家の若い主婦曾代子との対立を軸に、夫や女中を配しつつ、はつきり小説的なプロットをもちながら進行するのである。プロットをもつ、とは、描写されている諸対象の相互の間に固有の関係が成立して、諸対象が統一された対象世界となっていることを意味するから、ここで野上は、対象の個々とはなく、客観世界と関係をとって結んで描写をすすめているわけである。

そうしてそのことによって、ここでは詳しく立ち入らないが、この作品では、曾代子のいかにも中流家庭の夫人らしい性格の長短は、それなりにリアルに描写されもしているのである。迷惑がる近所の人々に対して、かえって頑なに犬を偏愛する曾代子の形象は、その犬のためには深夜に女中を走りまわらせる、といった風に、つきはなされて描かれている*72と同時に、「純粋な感情」を注ぐ相手に夫にも求められず、犬にしか見出せない、という不幸な妻として、共感をこめて描かれている*73のであって、こうした点からはさらに、野上の女性としての肉声を感じられてくる。とすれば、野上は

ここで、写生文の枠をこえようとしているのであり、それを支えるものが、いま引いたような、あるいはまた次のような文体なのである――

「秋の日の薄黄色い光線は、澄み切った高い空から日毎に柿の木とその下に置いた犬小屋の上に落ちた。柿の葉はやうく黒ずんで、葉裏にかたまつた圓い実が何時となく色づきかけた頃、犬はすっかり土地馴れて気尽に開放されてあつた。郊外は口輪などの事も夫程八釜しく取り締らないので、彼は市内に飼はれたる仲間ほどの束縛を受けないで済んだ事は幸福である。同時に思ふまゝの乱暴が始まつた」*74

ここで判るように、「飼犬」の文体には、明らかに欧文翻訳体の影響があり、それが、やや和文としての生硬さをすら生じさせている。欧文の影響という点は、野上が明治女学校在学当時から読み続けてきた英語の文章*75 によるものと思われるが、もうひとつ、「飼犬」執筆と同じ年に発表した「人形」*76 が示すように、みづから翻訳の仕事をしていたことが注意されなくてはならない。この頃から、野上は翻訳にも力を注ぎ、ミユッセ*77、ギリシア・ローマ神話*78、そして有名なソーニャ・コヴァレフスカヤ自伝*79 などの訳出が、三・四年のうちに、あい次いで完成されてゆくのである。翻訳のなかで直面したことが、日本語と外国語の文脈・文体の相違ということであるとしたら、それは当然、訳者野上自身の文体にも影響を及ぼした筈である。右に引用した部分などには、「情趣」をとり除かれて、客観描写の技法とでもいうるものに変化した写生文的な文体と欧文翻訳体との融合がみられ、それが結局、野上の文体・表現方法の今日までの基盤となるのである。篠田一士

は、今日の野上の文体について、「日本文が本来的にもっている曖昧性……をできるかぎり、ヨーロッパ語の文章のもつ合理性にちかづけ、その堅牢な安定のうえにのつかつて、従来の日本文が到底背負いきれなかった新しい富をつくりだしたという意味」での「翻訳調」であり、その「新しい富とは……ひとつは比喩、隠喩を、ほとんど乱用といつていいほど頻繁に用いること」で、それは「余白の効果」による「詩的效果を真向から排除する」ことでもあるとし、さらに「もうひとつ……の文体の特色はディテールに対する偏執、あるいは偏愛である。……ディテールをディテールとしてえがかないのは、言ってみれば、ディテールとしてえがかれる具体的なくさぐさの事物への率直な関心をもっていない」からだが、野上はそうではない――と述べており*80、ほぼ首肯しうる指摘であるが、まさしく、「事物への率直な関心」を写生文の方法のなかから継承し、しかし、その「詩的效果」「情趣性を排除し、さらに写生文において捨象されていた「比喩、隠喩」を、欧文翻訳体からの影響で、積極的に用いる方向に転じ、そのことで同時に、文体に「合理性」を貫徹させる……という経過で、野上の文体が形成されてきたことの結果が、今日の野上の文体に正確にあらわれているわけである。そして、くり返して強調するが、野上は、この文体形成を、明治四十二年から四十三年にかけての諸作品で、いくつかの実験をふまえて、基礎的に*81 なしとげたのであった。

以上の意味で、「飼犬」は、野上の小説家としての出発、あるいは写生文的小説の作者から修飾ぬきの小説家へという発展の画期をなす作品と考えることができる。この作品が、最初の短篇集『新しき命』に収められた十篇のうちで最も早い執筆のものであること

も、作者自身による評価を示すものとして注意しておいてよい。この翌年には出世作ともいふべき「父親と三人の娘」*82が中篇として書かれ、こうして、さしあたり身辺の題材に主によりつつも、けて身辺雑記や私小説にとどまらぬリアリズム小説の道が、野上弥生子の上にひらけて行くことになる。

(八)

以上、作品にあらわれた文体とそれを支える発想・視点の分析によって、野上弥生子の出版期の創作活動における写生文的なものの役割について考えてみたわけである。野上の作品が作品としてあらわれるためには、一たん写生文的な発想と文体とを経過することが必要であり、しかし同時に、写生文的なものが、野上のなかにあった小説的主題の発展を拘束することになった、という点の理由が、このなかでまず、何ほどか明らかになった、と思う。そして、写生文の前リアリズム的・半リアリズム的限界と、余裕派的な情趣性へのめりこみにたいして、野上が、情趣の排除の上で身辺に視線を集中させ、肉声を伴った写生を遂行することで、写実に一步をふみ出したことも、素描としてではあるが、あとづけえた、と考える。野上のこの前進の駆動力であった小説的主題追求の志向（このことがまた、西欧近代の作品の積極的な受容・咀嚼を必要とし・可能としたのだが）は、写生文的な枠からの超出過程で、逆にまた、さらに具体化され、焦点の定まったものとなり、そのようにして野上の文体と方法はリアリズムへの基礎をつくり出したのであって、「運命」*83などのいわゆる若奥さまもの、「新らしき生命」*84、「二人の小さいヴァガボンド」*85などの母親―幼児もの、「二頭の小

馬」*86、「渦」*87の女中もの等々の小説的達成が得られて行ったのであった。「明暗」の失敗から転じて写生文の方向をつきつめ、「閑居」で再び失敗しながらも、なお写生文の枠を脱却しようとして続け、それをなしとげて、小説家として自立するにいたる、明治四十年から大正五年までの野上にとっての出版期は、したがって、この国の近代リアリズム散文確立史のひとつとして*88、充分評価されるべき「持続と発展」*89の十年間だったのである*90。

(註)

- *1 作品のはじめての発表の明治四十年二月からあしかけ四年目、第十四作にあたる。
- *2 『ホトトギス』明治四三年六月定期増刊号所載・五四頁。
- *3 同上五九頁。
- *4 同上六八頁。
- *5 塩田良平『明治女流作家論』（寧楽書房・昭和四十年刊）。
- *6 『ホトトギス』明治四十年二月号所載。
- *7 『ホトトギス』明治四一年十月号所載。
- *8 『ホトトギス』明治四三年四月号所載。
- *9 『ホトトギス』明治四二年四月号所載。
- *10 『ホトトギス』明治四二年十二月号所載。
- *11 『日本文学誌要』第二十号所載。
- *12 『「縁」前後』（上掲）四一頁参照。
- *13 『文章世界』大正五年七月号所載。
- *14 小川未明「女流作家に対する要求」（『早稲田文学』大正六年九月号所載）三十頁。「反抗的気分」というようなところ、いかにも「早稲田派」的な言い方であるが、そうした点をさし引いても、このような評価が一般的であったらしいことは、『新潮』大正四年四月号「新刊紹介」が「整頓した理性」と野上を、その『父親

と三人の娘』（鈴木三重吉により、同年刊）について述べている

（百九頁）ことなどで推測できる。

*15 瀬沼茂樹「野上弥生子入門」（『日本現代文学全集』第六三巻『野上弥生子・宮本百合子集』・講談社・昭和四十年刊・所収）三九二頁。

*16 この検討は、同時に「『縁』前後」（前掲）四五～四六頁で提起した問題点第三への解答の試みでもある。

*17 寺田寅彦は、これより以前、明治三二～三三年にも、『ホトトギス』に、「星」など四篇を発表している。いづれも、ごく短いものであり、内容的にも写生文的な統一は必しもない。やはり、本格的な『ホトトギス』への登場は明治三八年から、とすべきである。

*18 『ホトトギス』明治三三年九月号「消息」欄の記事からして、その頃はじめられたと推定される。子規の没後も存続した。会の名称の由来その他については後述する。

*19 「木曜会のこと」（『随筆一隅の記』・新潮社・昭和四三年刊・所収）百二十頁。

*20 「夏目先生の思い出——漱石生誕百年記念講演——」（上掲『随筆一隅の記』所収）九四頁。

*21 つけ加えるなら、夫・豊一郎も、白川の筆名で、やはり写生文に筆を染めている。詳しくは、瀬沼茂樹「野上白川のこと」（『日本現代文学全集・月報』五三・講談社・昭和四十年刊・所収）参照。

*22 両作品の執筆の先後は今のところ未詳。

*23 夏目漱石「書簡」六七〇番（『漱石全集』第十四巻・岩波書店・昭和四一年刊・所収）参照。この書簡については、「夏目先生の思い出——漱石生誕百年記念講演」（前掲）九五～九六頁にも、野上自身による詳しい言及がある。

*24 夏目漱石「書簡」六七〇番（前掲）五四四頁。

*25 「はじめてオースティンを読んだ話」（前掲『随筆一隅の記』所収）二百二頁。

*26 「作家に聴く・第十九回・野上弥生子」（『文学』昭和二九年六月号所載）百二九頁。

*27 福田清人「写生文の展開」（『日本文学講座』第五巻・河出書房・昭和二六年刊・所収）七四頁。

*28 正岡子規「叙事文」（『子規全集』第五巻・アルス・大正十三年刊・所収）参照。

*29 坂本四方太「写生文に就て」（『ホトトギス』明治三九年六月号所載）に、写生文とは「美術的記事文の一種である」（六二頁）とある。

*30 以上の引用は、正岡子規「叙事文」（前掲）六百九頁による。

*31 福田清人「写生文の展開」（前掲）六七頁。

*32 北住敏夫「写生説の研究」（角川書店・昭和二八年刊）第一章・第一「写生説の背景と基盤」二五頁。

*33 同上・序章「写生説の概観」四頁。

*34 同上・第一章・第二「正岡子規の写生説」四三～四七頁参照。

*35 正岡子規「写生・写実」（前掲『子規全集』第五巻所収）五八七頁。

*36 正岡子規「叙事文」（前掲）六一六頁。

*37 高浜虚子『俳諧一口壺』（前掲『写生説の研究』第二章・第一「碧梧桐と虚子の写生説」九六頁よりの重引。傍点は原引用者による）。

*38 坂本四方太「文話三則」（『ホトトギス』明治三九年十二月号所載）に「言ふまでもなく、山といふ事は子規時代から写生文仲間の大問題である」（二頁）とある。なお、北住敏夫『写生説の研究』（前掲）第一章・第二「正岡子規の写生説」六九頁参照。

*39 寺田寅彦「枯菊の影」（『ホトトギス』明治四十年二月号所載）九～十頁。

*40 鈴木三重吉「山彦」（『ホトトギス』明治四十年一月号所載）二頁。

* 41 「紫苑」(『新小説』明治四十一年一月号所載) 八〇九頁。

* 42 正岡子規「叙事文」(前掲) 六一二頁。

* 43 同上・六一二頁。

* 44 さしあたりの検討対象を中心にして、明治三十八年から四十年にいたる時期の『ホトトギス』を調査した結果、およそ二百篇の写生文ないし写生文に近い散文のなかで、話体と認めうるものは、村上鬼城「お客にいくんだい」(明治四十年三月号所載)のみであった。これとても、嘶を思わせる調子のものであって、後述するような、野上の話体散文とははつきり異質である。

* 45 夏目漱石「写生文」(『漱石全集』第十一卷・岩波書店・昭和四十一年刊・所収) 二三頁。

* 46 子規が、「写生といひ写真といふは實際有のままに写すに相違なければ、固より多少の取捨選択を要す」と述べ、その「取捨選択とは面白い処を取りて、つまらぬ処を捨つる事にして、必ずしも大を取りて小を捨て、長を取りて短を捨つる事にあらず」(前掲「叙事文」六一六頁。傍点は引用者)と、意外につよく主観性を押し出していることがあるのも、同じ事情による、としてよいであろう。「目」に入った事物でも、場合によって、捨象されてしまうことがあるのである。

* 47 夏目漱石「写生文」(前掲) 二三頁。

* 48 これは、虚子『俳諧一口嘶』での規定を、北住敏夫が要約したものである。『写生説の研究』第二章・第一「碧梧桐と虚子の写生説」九七頁。

* 49 夏目漱石「高浜虚子著『鶏頭』序」(前掲『漱石全集』第十卷所収) 五五一頁。

* 50 因みにいえば、この秩序のあるところで、身辺の現実を写す立場が「写生」であるのにたいして、その秩序なしに・またそれを疑いつつ、現実に肉薄しようとしていたものが自然主義のグループであった、ともいえる。福田清人は、前引(* 27)のように、両者の同質性と、写生文の先行性を論じ、「俳人歌人中心におこった文章革新運動であったので、小説中心の文壇からは、それほど重く

みられ」ずに、写生文運動は「自然主義運動の影になった」としている(前掲「写生文の展開」七四頁)が、たんにそれだけではなく、如上の点で、自然主義の側にやはり、散文の方法としての史的優位性があった、とみるべきであろう。この後でも簡単にふれるが、漱石・虚子・長塚節らが、「坑夫」・「俳諧師」・「土」などで「自然主義的」なものに一見したところ接近するのは、そうした関係をみわたすとき、写生文の展開としてある程度必然的であった、と考えられるのである。

* 51 * 46 参照。

* 52 夏目漱石「高浜虚子著『鶏頭』序」(前掲) 五五七頁。

* 53 小田切秀雄『日本現代史大系・文学史』(東洋経済新報社・昭和三十六年刊)第六章・二「日本近代リアリズムにおいての『写生』派の役割」二六一頁。

* 54 「枯菊の影」が、「小説」として掲げられたこと(前述)などがそれを示す。

* 55 * 49が示すように、虚子は明治四十一年に最初の小説集『鶏頭』を上梓し、長篇『俳諧師』正統などに展開して行く。* 58でふれるが、その過程で、写生文からの発展を、虚子は意図し、ある程度成功する(* 50も参照)が、のちに、それこそ「俳諧師」に回歸する。この事情については、野上の小説家への道と考えあわせつつ、別の機会に検討してみたい。

* 56 片上天弦「文壇最近の趨勢」(『ホトトギス』明治四十一年一月号所載) 一二七・一二八頁。

* 57 夏目漱石「余が『草枕』」(『漱石全集』第十六卷・岩波書店・昭和四十二年刊・所収) 五四五頁。

* 58 虚子については、相馬庸郎「高浜虚子——写生派小説の形成」(『国語と国文学』昭和四十三年四月号所載) 参照。なお、この論文で、「大内旅館」として論じられている作品は「大内旅館」の誤りである。長塚節については、「土」の発表は明治四十三年であるが、「明治四十年から四十三年に及ぶ期間」が、「写生文のほかに……短篇小説を次々に発表し」た注目すべきときである、と中

山省三郎が述べている（『炭焼の娘』・岩波文庫・昭和二十六年刊・所収「解説」三五六頁）。

* 59 * 9 参照。

* 60 『ホトトギス』明治四十二年十月号所載。

* 61 * 8 参照。

* 62 『ホトトギス』明治四十二年十月号六頁。

* 63 もちろん、ここで検討した三篇は、「『縁』前後」で概括したと同じ構造の作品としても考えられる側面をもつ過渡的なものでもある。

* 64 岩波書店・大正五年刊。* 14で述べた『父親と三人の娘』は私家版のようなものらしく（未見である）、ここでは、これを野上の最初の単行本としておく。

* 65 例えば、「飼犬」（『ホトトギス』明治四十三年十月号所載）は、後出の引用でも明らかのように、平叙体の作品であるが、『新しき命』に収録されるにあたって、話体に改められている。なお、『日本現代文学全集』第六十三巻『野上弥生子・宮本百合子集』（前掲）所収の年譜など、『ホトトギス』同年七月号にも「飼犬」との作品がある、とするが誤りである。

* 66 「海に近い河口のやうな場所」で、「幼い自分と、今一人の奇妙な黒衣の服装をした一人の婦人」（「天主教の尼様らしい」婦人である）が、「小舟」にのって、「丈高く生ひ茂った蘆の繁み」の間を行く（五六頁）という内容の夢である。ここには、ピュヴィス・シャヴァンヌの絵画の影響があるように思われる。

* 67 写生文の枠をこえようとしていたときの漱石に、『漾虚集』（明治三十九年）の諸作品や『夢十夜』（明治四十一年）があるが「閑居」がこれらに通いあうところをもっていることは注目してよい。特に「夢十夜」からは、何らかの影響を受けたところがあるのではないだろうかと思われる。

* 68 「閑居」の文体は、他の作家にも例の少いものである、と思われるが、井手文子『青轎』（弘文堂・昭和三十六年刊）の引く、明治四十五年のはじめ、尾竹紅吉（一枝）から青轎社に送られてき

た手紙は、「紅吉はアトリエの出来た夜、Cといふ油絵をかく若い友人と二人で柳であんだ籠をもって色々な品物を買ひに出ました。ブランドルジャンを買って生々しい香を喜んだ私は、果物屋のきれいな店先を素げなく通るわけにはいかなかった。／紅吉とよぶ私は、長崎密柑の甘酸いのと初々しい林檎の六つを買って目を光して南へと又歩みました。／大きな洋酒店がみつかった」（七三頁）というように綴られている。「閑居」との関係は、特に考えられないが、こうした文体が他に全く例がないわけではないことの例として掲げておく。

* 69 瀬沼茂樹のように、野上の初期作品を、一括して「家庭生活の中で捉えた」題材のもの（前掲「野上弥生子入門」三九二頁）とする考え方があがるが、必ずしも正しくない。写生的な作品だから身辺に題材を求めている、と考えることも同様である。野上の場合、かえって、写生的な枠から出て行こうとしたときに、身辺を描写する作品があらわれてくることに注意すべきである。

* 70 * 65 参照。

* 71 『ホトトギス』明治四十三年十月号附一頁。

* 72 この点について、女中に即した視点で描かれていることを指摘しておきたい。渡辺澄子の「野上弥生子の児童観」（『文学的立場』第六号所載）などでの評価によれば、走りまわらせて何とも思わないような若奥様を「無神経に」描いているところ、とも考えられるが、注意深く読めば、右の指摘のようなことによつて、野上の視線がもう少し神経の細いかたちでなげかけられていることが認められると思う。

* 73 もちろんこれは、野上が不幸な妻の立場にあった、ということとを意味するのではない。野上が、女性の一般的な不幸を、従前の諸作品で描いたと同じように洞察しながら、この作品を書いていたであろうと考えられるから、「共感をこめて」というのである。野上自身は「不幸」でなかったとしても、女性の「総体的隷属」（ペーベル）を「不幸」として共感していたことは、「縁」以下の諸作品によつても明らかであり、それが「真知子」に結実してゆくので

ある。

* 74 『ホトトギス』明治四十三年十月号附三頁。

* 75 * 25 参照。

* 76 『中央公論』明治四十三年十二月号所載。原作はロシアのコロレンコ。野上がロシア語を学んだということは知られていないから、おそらく、英訳からの重訳と思われる。

* 77 ミュッセ「近代人の告白」(『青鞥』大正元年十月号、二年一月号所載)。

* 78 バルフィンチ『伝説の時代』(尚文堂・大正二年刊)。この翻訳は「あなたは前後八ヶ月の日子を費やして」と、漱石の寄せた序文にある(前掲『漱石全集』第十一卷「野上八重子訳『伝説の時代』序」六〇二頁)から、その序文の日附から考えて、大正元年十月から訳出の仕事をすすめていたらしいことが判る。

* 79 「ソニヤ・コヴァレフスキイの自伝」(『青鞥』大正二年十一月号、三年三月号、三年五月号、九月号、四年一月号、二月号所載)。

* 80 篠田一士「文明と小説」(『文学界』昭和三十九年九月号所載)一二九頁。

* 81 「基礎的に」というのは、* 65でも述べたが、この後なお、野上は、話体叙述に集中して行き、さらに大正六年から十一年まで、いくつかの戯曲を試み、それらの上でついに、「海神丸」(『中央公論』大正十一年九月号所載)のリアリズムを成立せしめる——との経過があるからである。

* 82 『ホトトギス』明治四十四年八月号所載。翌年、続篇「テレジャのかなしみ」(『ホトトギス』明治四十五年「大正元年」八月号所載)が書かれる。諸年譜「テレジャの悲しみ」とするのは誤りである。

* 83 * 13 参照

* 84 『青鞥』大正三年四月号所載、諸年譜・井手文子『青鞥』(前掲)所収「『青鞥』巻別目次」が「新しき生命」とするのは誤り。

* 85 『読売新聞』大正五年一月一日、三月十七日所載。

* 86 『中央公論』大正四年十月号所載。この作品が後に「小指」と改題されて「新しき命」(前掲)に収められる。したがって諸年譜「小指」を「新潮」大正四年四月号所載とするのは、全くの誤りであって、同誌同号には野上は執筆していない。

* 87 『太陽』大正五年九月号所載。

* 88 写生文をばねとしての、近代リアリズムの成立という点は、特に漱石や長塚節について、従来から指摘されてきたことであり、野上をそのなかに含めることも、例えば小田切秀雄『日本現代史大系・文学史』(前掲)第六章・二「日本近代リアリズムにおいての『写生』派の役割」の説のように、一般的である。この意味では小論は、その実証を、写生文の性格規定の些かのとらえかえしで試みたものである。

* 89 これは、元来野上の六十余年にわたる作家活動全体の特性として平野謙が評したことばである(前掲『日本現代文学全集』第六十三卷『野上弥生子・宮本百合子集』所収「作品解説」三八八頁)。
* 90 この「持続と発展」を支えた野上の小説への志向の根拠については、ここでは論じえなかった。また、「目」の独裁を超えて行ったものが、野上の肉体と精神との両方でなく、野上はただ頭脳によつてのみ超えたのではないか、との問題(湯浅芳子『いっぴき狼』・筑摩書房・昭和四十一年刊・所収「三十年の交遊——野上弥生子」などに、この点を示唆する記述がある)もあるが、これも改めて考えることにしたい。
(一九六九年一月)